

Sabine K. Klaus im Gespräch mit Edward H. Tarr und Rainer Egger

Hochschule der Künste Bern, 13. Februar 2009

Frühgeschichte und Lochtrompete

KLAUS Nach Walter Holy warst Du, Ed Tarr, der Erste, der sich ernsthaft mit dem Spiel von Barocktrompeten beschäftigt hat.

TARR Als ich anfang, das wird 1961 gewesen sein, hatten Walter Holy (1921–2006), Michael Laird und Pieter Dolk (1916–2010) schon angefangen, ich war also praktisch der Vierte nach dieser Gesellschaft. Ich habe mich unabhängig davon betätigt, aber Walter Holy war immer sehr hilfreich, er hat mir den Weg wirklich geebnet und ich bin ihm sehr dankbar dafür. Keine Anzeichen von Neid oder Verhindern, er war immer sehr offen und wir haben ein sehr gutes Verhältnis zueinander gehabt.

KLAUS Er war auch eine halbe Generation älter.

TARR Ja, er ist inzwischen vor ein paar Jahren gestorben. Ich war blutjung, ich bin mit 23 nach Basel gekommen und im zweiten Winter ist diese ganze Sache ins Rollen gekommen. Ich habe einen Artikel in der Welt gesehen, Gottfried Reiche blickte dem Leser entgegen und es hieß, zum echten Klangverständnis fehlte nur ein kleines Loch. Sie haben dieses Lochsystem zum großen Geheimnis aufgebauscht. Dann war im Dezember 1961 eine Aufführung der h-Moll-Messe in Basel, wo Holy erste, Helmut Finke zweite, und Otto Steinkopf – der Fagottist – dritte Trompete spielte. Ich habe mit Finke geredet, weil ich gehört hatte, dass er die Trompeten machte, und eine Woche später hatte ich schon eine D-Trompete.

KLAUS Was hat Dich letztendlich zu der Erkenntnis bewogen, dass die Finke-Steinkopf-Clarinetrompete noch nicht die Antwort auf die Frage des richtigen Instruments war?

TARR Das ist vielleicht deswegen, weil ich schon damit experimentiert hatte, selber zweimal ein solches Instrument nachzubauen, als ich noch in den Vereinigten Staaten weilte. Als erstes – ich war noch Student, das muss im Jahre 1952/53 gewesen sein – habe ich aus Kupferblech und Kupferrohr eine Naturtrompete gebaut. Sie hatte eine extrem enge Mensur, und ich konnte keine Ausladung machen, das Schallstück war einfach ein Trichter, aber ich habe ein Instrument in D gemacht und habe es meinem Lehrer Roger Voisin (1918–2008) einmal vorgeführt. Später habe ich ein bugle gefunden, mit einem Ventil, und wenn ich mich nicht irre, transponierte das Ventil von G nach D, also ich konnte es als D-Instrument benutzen und die nicht stimmenden Töne beim Loslassen des Ventils produzieren. Im September 1959 kam ich nach Basel zum Studium und habe die dortige Instrumentensammlung kennengelernt. Ich dachte, ich möchte ein richtiges

Instrument kopieren, dann hörte ich von Rainer Eggers Vater, und die Idee ist immer größer geworden.

KLAUS Dazwischen war noch die Zusammenarbeit mit Meinl & Lauber, oder war es zur selben Zeit?

TARR Nein, ich bin zuerst zu Rainers Vater gegangen, und er sagte, er könne mir ein B-Trompeten-Schallstück für so eine Trompete geben, sie seien lang genug; aber um die originale Ausladung zu kopieren, wäre es besser, zu Meinl & Lauber zu gehen; er schickte mich quasi zu ihnen. Dann hat mir Pfarrer Dr. h. c. Wilhelm Bernoulli (1904–1980) ein Instrument aus seiner großen Sammlung ausgeliehen. Ich hatte alle seine 18 Naturtrompeten ausprobiert und für mich nach ihren Spieleigenschaften katalogisiert. Ich habe ein Instrument von Wolf Wilhelm Haas als das beste ausgesucht, er lieh es mir, ich brachte es zu Meinl & Lauber und sie sagten, das könnten sie schon kopieren. Weil sie Fanfarentrompeten schon gemacht hatten, haben sie gesagt, das koste ebenfalls 85 Mark. Eine Sache führte zur nächsten. Aber ich habe immer die Verbindung zu Rainers Vater gehabt.

KLAUS Und diese Meinl & Lauber war das Modell mit dem Quart-Transponierloch?

TARR Sie haben zuerst ein Instrument ohne Löcher gemacht, haben es genau kopiert, aber vorher hatten Steinkopf-Finke diese gewundene Trompete mit drei Löchern herausgebracht. Ich habe viele Gespräche mit Steinkopf gehabt, und er sagte, er habe schon gewusst, dass man ein langgestrecktes Instrument machen könnte, aber wegen der Positionierung der Löcher müsste man eine zusätzliche Windung anbringen. Ich habe sehr gezögert, aber schließlich habe ich Meinl & Lauber gesagt: Macht das! Sie haben mir dann zur Frankfurter Messe einen ersten Prototyp geschickt. Ich hatte überhaupt keine Skizze gemacht, ich habe Meinl & Lauber alles machen lassen. So habe ich sie dann an der Frankfurter Messe immer wieder ausprobiert.

KLAUS Ich kenne diesen Artikel von Helmut Kirchmeyer, der das ganze in Gang gesetzt hat.¹ Warst Du am Anfang davon überzeugt, dass dieses Loch, das in der Haltenhof-Trompete² zu finden ist und in der Trompete von William Shaw³ in London, eine gewisse historische Berechtigung hat, dass es der richtige Weg sei? Oder war es von vornherein eine moderne Hilfe, eine praktische Problemlösung?

TARR Eine praktische Problemlösung mit historischem Hintergrund. Wir haben sie sogar korrekt gemacht, zuerst den Prototyp ohne Löcher und dann je eine in D und in C mit einem Loch, das ist richtig, und später gab es eine Plattenaufnahme der dritten

1 Helmut Kirchmeyer: Die Rekonstruktion der »Bachtrompete«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), S. 137–145.

2 Historisches Museum Frankfurt a. M., X 16993.

3 Leihgabe von Königin Elizabeth II. an das Museum of London, 72313/61.20.

und vierten Orchestersuite von Bach, wo meine Trompetengruppe wirklich mit Einloch-Instrumenten gespielt hat.⁴

KLAUS Und das hat zur Erkenntnis geführt, dass ein Loch genügen würde?

TARR Eigentlich ja. Aber dieses Dreiloch-System gab es inzwischen, und es war natürlich sehr bequem. Da fragst Du gar nicht nach Mundstücken, das ist ein ganz anderes Kapitel.

KLAUS Kennt Ihr ein anderes Instrument aus der korrekten Zeit mit Löchern, außer dieser Haltenhof- und der Shaw-Trompete?

EGGER Da gibt es einen Hinweis auf ein Instrument mit einem Loch, Schwanitz hieß der Trompeter in Weimar, bei Altenburg⁵ ist das zu finden.

KLAUS Die Beschreibung ist sehr ähnlich mit dieser Bauer-Klappentrompete, das ist eine Langtrompete in Berlin.⁶

TARR Ob es wirklich verwandt ist? Du kannst Reine Dahlqvist fragen, weil er der Sache mit Schwanitz nachgegangen ist; es sei denn, Du hast es selber gemacht.

KLAUS Ich war kürzlich in Weimar und habe etwas mehr herausgekriegt.⁷

EGGER Dann gibt es noch einen Hinweis von Marin Mersenne. Scheinbar bekam er einen Brief von einem Trompeter, der ihm vorschlägt, man könnte doch Löcher in das Instrument machen, wie bei einem Serpent. Die Antwort von Mersenne allerdings fehlt.

KLAUS Ja, Mersenne erwähnt die Idee in seinem Traktat.⁸

EGGER Nach diesen Hinweisen kann ich mir durchaus vorstellen, man habe gesucht, wie man das besser machen kann. Altenburg ging da noch weiter [und schlug vor], man könne ja mehrere Löcher einbauen, so dass man die zweigestrichene Oktave diatonisch spielen könne, und das wäre doch auch für die Komponisten eine Erweiterung, und es wäre unstrittig eine Verbesserung. Ich habe es so interpretiert, dass Altenburg das nicht gehabt hat. Er lässt es aber zu und sagt, es wäre eine Verbesserung; also müssen wir davon ausgehen, dass es das auch gegeben hat.

KLAUS Wobei Altenburg noch einen Schritt weiter geht. Diese Löcher, über die wir gesprochen haben, das sind Intonationshilfen. Interessanterweise hat auch Leonardo da Vinci in seinem Manuskript eine Klappentrompete drin.⁹ Nun zu Deinen [Rainer Eggers] Anfängen mit Deinem Vater [Adolf Egger]. Du hast mir einmal geschrieben, dass

4 Johann Sebastian Bach: *Orchestral suites*, Collegium aureum, *Harmonia mundi* HM 30 949 xk.

5 Johann Ernst Altenburg: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795, Nachdruck New York 1996, S. 112.

6 Berlin, Musikinstrumentenmuseum Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Nr. 1063.

7 Sabine Katharina Klaus: *Trumpets and Other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection*, Bd. 2: *Ways to Expand the Harmonic Series*, Vermillion 2013, S. 160.

8 Marin Mersenne: *Harmonie Universelle*, Bd. 3: *Traité des instruments*, Paris 1636/37, S. 259.

9 British Library, Arundel 263, Fol. 175^r.

Dein Vater eigentlich wenig Interesse an den Naturtrompeten und der Wiederbelebung der Barocktrompete hatte.

EGGER So kann ich das nicht sagen. Er hat sich meines Erachtens gern auf bewährtem Boden bewegt und vielleicht auch eine Überforderung befürchtet. Ich habe den Eindruck gehabt, Du [an Tarr gerichtet] wolltest das bei uns machen lassen, und er meinte, wir seien zu klein oder weiß ich was. Somit bist Du selbstverständlich zu Meinl & Lauber gegangen und er hat's gemacht. Da haben wir eigentlich eine Chance verpasst.

KLAUS Mehr oder weniger aus vorsichtigen wirtschaftlichen Gründen?

EGGER Ich würde sagen, dass er einerseits kein Unternehmertyp war und eventuell auch daran gezweifelt hat, ob solche Entwicklungen längerfristig eine Chance haben. Ich weiß nicht, wie ich es damals formuliert habe, aber es war nicht so, dass er kein Interesse daran gehabt hätte, aber ich glaube, ein solches großes Projekt, eine Produktion im größeren Maße wäre nicht seine Sache gewesen.

KLAUS Dann habe ich noch einen Hinweis gefunden, dass ihr in den 60er-Jahren dieses Dreiloch-System von Finke-Steinkopf auf eine lange Trompete übertragen und Klappen angebracht habt.

EGGER Das war übrigens unsere erste Arbeit überhaupt mit historischen Instrumenten.

KLAUS Ist da ein Instrument erhalten?

TARR Ja, natürlich. Ich hatte den Auftrag, meine erste Solo-Platte zu machen, die hieß: »Die Kunst der Trompeter«.¹⁰ Ich wollte nicht nur auf diesen gewöhnlichen zirkulären Barocktrompeten spielen, und die Zusammenarbeit mit Meinl & Lauber gab es noch nicht. Also habe ich Deinen Vater [Adolf Egger] gefragt, ob er lange Instrumente für uns machen könnte, vier Stück, sie müssten aber die drei Grifflöcher haben, und sie müssten in mehreren Tonarten spielbar sein. Ich ging von der höchsten Tonart, modern Es, aus, weil wir Aufzüge spielen wollten, und ich dachte, wir brauchen eine höhere Tonart als bei der Kunstmusik. Er hat dann einen Prototyp in Es, D, Des gemacht, und dann hat Robert Bodenröder, der dabei von der Partie war, gestreikt und gesagt, C muss auch dabei sein. Also hat er tatsächlich die Trompeten in vier Tonarten gemacht. Für jedes Loch gab es eine Klappe, die auf- und zuging, und diejenigen, die wir in der jeweiligen Tonart nicht gebraucht haben, wurden mit Gummibändern zugehalten. Wir haben die Trompete natürlich nachgestimmt, es war eine sehr aufwändige Sache. Dein Vater, der ja nicht Holzinstrumentenmacher war, musste Pfosten für die Klappen bauen, wie bei der Klarinette. Meine Kollegen haben wunderbar mitgemacht: da waren Pieter Dolk, der Geigenbauer Felix Grieder, der mein damaliger Partner in Basel war, Robert Bodenröder und ich.

10 Die Kunst der Trompeter, Edward H. Tarr, Consortum musicum, Dir. Fritz Lehan, Columbia SMC 91 421.

KLAUS War das wirklich von dieser Shaw-Trompete mit Transponierlöchern inspiriert, oder war das eine Idee, die sowieso nahelag, dass ihr nicht auf ein historisches Instrument zurückgegriffen habt?

TARR Es war vom Steinkopf-Finke-Instrument inspiriert, es waren die gleichen drei Löcher. Ich wollte unbedingt ein langes Instrument, ohne zusätzliche Windungen, was ich später zugelassen habe. Aber dieser Mechanismus war natürlich viel zu aufwändig. Ich habe noch ein Instrument zu Hause, ich habe vergessen, was aus den anderen geworden ist.

EGGER Eines stand mal zum Verkauf, habe ich mitbekommen.

KLAUS Das wäre auch für die Uteley-Sammlung interessant gewesen. Wir haben eine gute Sammlung an diesen Nachbauten und neuen Entwicklungen.

TARR In meinem Artikel in *Harmoniques*,¹¹ wo ich über die Bach-Trompete und moderne Instrumente berichte, zeigt das letzte Foto uns vier mit diesen Trompeten in Aix-en-Provence: Robert Bodenröder, Emil Hermann, Pieter Dolk und mich.

Kopieren

KLAUS Wie entscheidest Du, Rainer, was Du genau kopierst, und wo Du vom Original abweichst? Die Frage geht eigentlich ins Werkstattgeheimnis ...

EGGER Das ist auch eine Frage des eigenen Bewusstseins, wo weiche ich ab und wo weiche ich nicht ab. Ich kann soviel sagen, dass das mit einem Entwicklungsprozess zu tun hat und dass wir eigentlich immer historischer werden, Schritt für Schritt. Das ist aber auch dadurch bedingt, dass die Musiker, die diese Instrumente spielen, ebenfalls diesen Weg gehen und historischere Instrumente suchen und bereit sind zu spielen. Ich möchte ein Beispiel erwähnen. Für die ersten Vierloch-Trompeten, die wir gebaut haben, haben wir die Originalmessungen genommen. Also nicht, wie wir das heute machen, mit einem Rohrdurchmesser von 11,4 im zylindrischen Teil, sondern mit 10,8. Das hat niemand spielen wollen. Es kam so weit, dass die Instrumente jahrelang da lagen, und als der Werkstattchef meinte, er wolle diese Instrumente zersägen, sie nähmen nur Platz weg, habe ich gesagt, ich verschenke sie lieber ins Ausland. So sind die Instrumente nach Kiew gegangen. Heute haben wir diese Mensur wieder aufgenommen, und mit gutem Erfolg. Und auf Anregung von Jean-François Madeuf bauen wir auch Spindeln ohne Löcher, die auf der Vierloch-Trompete verwendet werden können.

KLAUS So wie Frank Tomes das auch macht mit seiner Ehe-Kopie.

EGGER Ja, das zeigt die Tendenz an, dass die Musiker originalgetreuere Nachbauten suchen.

11 Edward H. Tarr: The »Bach trumpet« in the nineteenth and twentieth centuries, in: *Musique ancienne – instruments et imagination*, hg. von Michael Latham, Bern 2006 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 46), S. 17–48.

KLAUS Heute unterscheidest Du zwischen historischer Trompete ohne sowie kurzer und langer Barocktrompete mit Löchern. Kannst Du den Anteil an historisch Korrektem bei den authentischen Kopien und bei den Kompromiss-Instrumenten in Prozent angeben?

EGGER Prozentual kann ich das nicht ausdrücken. Es spielen so viele Einflussfaktoren mit, zum Beispiel auch die Legierung, der Alterungsprozess sowie die Herstellungsmethoden, die, abhängig vom Erbauer, womöglich auch bei den Originalinstrumenten unterschiedlich waren. Wenn ich von ›historisch korrekt‹ ausgehe, so meine ich, wie Jean-François Madeuf spielt. Das heißt für mich sicher auch größere Mundstücke. Da ist ein relativ kleiner Teil an Spielern, die solche Mundstücke spielen. Dann haben wir Orchestertrompeter, die solche Trompeten spielen; sie sagen: ›Ich spiele heute Mozart, da brauche ich eine Barocktrompete, morgen spiele ich Wagner, da nehme ich wieder die Konzerttrompete‹. Dieser Wechsel muss funktionieren. Um diesen unterschiedlichen Ansprüchen gerecht zu werden, bauen wir sowohl die Dreiloch- als auch die Vierloch-Trompete in Standard- und in ›Historic‹-Ausführung. Die Standardinstrumente haben eine mehr oder weniger historische Mensur, werden aber weniger originalgetreu produziert, ihre Herstellung ist weniger zeitaufwändig. Die ›Historic‹-Instrumente, auch wenn sie dieselbe Mensur haben wie ein Standardinstrument, werden auf eine andere Weise hergestellt. Daraus ergibt sich dann auch eine andere musikalische Charakteristik, die ebenfalls den originalen Vorbildern näher kommt. Es gibt nämlich auch Trompeter, die sagen: ›Mein Gott, wenn ich mir so Mühe mache und Zeit aufwende, um mich in dieses Instrument einzuleben, dann mache ich das so gut wie möglich. Also kaufe ich ein Instrument, das auf historische Weise produziert worden ist, und das unterstützt mich auch in meiner Absicht möglichst authentisch zu musizieren.‹ Das kommt bei Dreiloch- und Vierloch-Trompeten immer öfter vor. Wir sehen, es geht immer schrittweise in die historische Richtung. Ich bin überzeugt, dass vielleicht auch mal die Türen noch mehr offen stehen werden für lochloses Spielen. Ob das in den Orchestern stattfinden kann? Da wäre ich im Moment noch vorsichtig, weil ich doch sehe, es ist etwas ganz anderes.

KLAUS Für mich ist die Parallele zum Cembalo-Bau sehr spannend, wo die Trompete letztendlich fünfzig Jahre hinterher hinkt. Man hat ja auch mit ›Klavieren mit Springermechanik‹ angefangen und heutzutage baut man ganz authentisch – und es wird einfach erwartet. Bei der Trompete ist es natürlich wegen der Spieltechnik schwieriger.

Material und Technik

KLAUS Jetzt habe ich eine Frage zu Material und Technik. Welchen Einfluss am Klang schreibt Ihr dem Material zu?

TARR Ich fange mit einer Teilantwort an. Diese Frage beschäftigt mich, seit ich mit Deinem Vater [Adolf Egger] zusammenarbeitete. Ich habe sehr früh vor allem von

Hachenberg erfahren, die Legierung spiele eigentlich nicht so eine große Rolle, wie man immer behauptet hat.¹² Wir haben uns eigentlich zufrieden gegeben mit 30/70-Messing [Mischverhältnis von 30 % Zink zu 70 % Kupfer], und lassen es so sein. Inzwischen erfahre ich, dass ein Lieferant für eine historische Legierung gefunden werden konnte. Es wäre interessant zu sehen, ob diese Behauptung wirklich stimmt. Man gibt eigentlich nie ganz auf, aber wir haben ein paar Jahrzehnte verloren – wenn man will – indem wir diese Frage einfach zurückgestellt haben. Ich persönlich weiß wirklich nicht, was es für einen Einfluss hat. Die Form, die Dicke des Metalls und auch die Verarbeitung – Glühen und so weiter –, es gibt so viele Parameter. Die Legierung ist nach meinem Verständnis sicher einer von diesen vielen Parametern.

EGGER Das würde ich auch so sagen. Ich könnte noch etwas dazu ergänzen, was sich im Moment in der Forschung entwickelt. Vor siebzig Jahren haben sich die Physiker darum gekümmert, eine gut stimmende Mensur zu berechnen, man könnte auch von Stimmungskorrekturen reden. Sie haben zum Beispiel die Wandschwingung und die Strömung nicht berücksichtigt, sie sind vom ›nackten Rohr‹ als geometrischem Gebilde ausgegangen. Das hat irgendwie auch zu Irrwegen geführt. Ich weiß, dass gute Leute damals auf dieser Vorgehensweise bestanden haben. Es gab Symposien, wo die Instrumentenmacher mit den Akustikern darüber gestritten haben, ob es einen Unterschied macht, wenn ich den Stimmzug für eine deutsche Trompete aus Silber anstatt aus Messing mache. Heute ist das anders, man hat begonnen, Wandschwingungen zu untersuchen. Ein amerikanischer Physiker, Thomas Moore, hat begonnen, Wandschwingungen eines Trompetenschallstücks zu beobachten. Er hat mir gesagt, er sei davon ausgegangen, dass Wandschwingungen nicht viel zu bedeuten haben, aber wir beobachten heute immer mehr, dass sie vieles beeinflussen. Ich glaube, dass Guy Ferber Recht hat mit seiner Feststellung, dass die Art der Wandschwingung dann zum Tragen kommt, wenn ein Instrument im Grenzbereich von seiner Tonlage oder Dynamik zum Einsatz kommt. Zum historischen Material: Ich bin vor wenigen Wochen zu der Erkenntnis gekommen, dass das Material – die Legierung – den Instrumentenmacher zu bestimmten Umformungsgraden zwingt. Wenn die Legierung schwierig zu verarbeiten ist und man viel ausglühen muss, dann habe ich gar keine andere Wahl, sonst mache ich das Material kaputt. Das heißt gleichzeitig, dass ich mit dieser Vorgehensweise eine bestimmte Schwingungscharakteristik im Material begünstige.

KLAUS Das heißt mehr oder weniger, wenn ich kein so formbares Material habe, dann kann ich nur ein Renaissance-Schallstück herstellen, und wenn ich weichere Materialien habe, dann kann ich ein Barockschallstück herstellen.

12 Karl Hachenberg: Der Werkstoff Messing im mitteleuropäischen Instrumentenbau vom 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts, in: *Instrumentenbau-Zeitschrift* 44 (1990), S. 17–24.

EGGER Zum Beispiel! Oder ich muss dann mehrmals ausglühen oder es anders bearbeiten, da gibt es ja Tricks. Das ist das Eine. Das Andere, was mir zurzeit durch den Kopf geht, ist die Schallgeschwindigkeit. Wenn die Körper-Schallgeschwindigkeit der Röhre auch einen Einfluss hat, wovon ich aus dem hohlen Bauch fast überzeugt bin, und wenn sich diese Geschwindigkeit mit der Legierungsänderung verändert, dann hätte das Material – obwohl es sich vielleicht ähnlich umformen ließe – doch einen Einfluss. Ich denke, die Rohrkonstruktion ist sehr sensibel, und ihr müsste mehr Rechnung getragen werden, als man das im Moment tut.

KLAUS Mit anderen Worten, wenn Du im Paradies alle historisch korrekten Legierungen für verschiedene Instrumente zur Verfügung hättest, würdest Du für eine englische Trompete aus dem 17. Jahrhundert ein anderes Blech verwenden als für ein Nürnberger Instrument aus der gleichen Zeit?

EGGER Ich könnte mir vorstellen, dass ich so verrückt wäre und das tun würde. Ich habe diese Vorstellung schon in unserem Betrieb erwähnt, die Leute schon vorbereitet, aber das ist natürlich auch eine Frage der Finanzierung beziehungsweise der Wirtschaftlichkeit. Es würde für uns auch heißen, dass der Organisationsaufwand deutlich größer würde. Es gäbe noch mehr Kontrollen: Der Schallstückbauer hat schon jetzt relativ viele Vorgaben zu erfüllen in Bezug auf die Abläufe im Umformprozess, also vor allem in Bezug auf das Hämmern. Wir bauen die Schallstücke seit 20 bis 25 Jahren selber, in der Werkstatt. Wir sind nämlich überzeugt, dass die Produktionsmethode von entscheidender Bedeutung ist, ich würde heute noch sagen, wichtiger als das Material.

KLAUS Da sind wir schon bei der nächsten Frage. Du bietest ja gehämmerte Schallstücke an. Was verstehst Du darunter? Robert Barclay wendet bei der Diskussion über gehämmerte Schallstücke ein, es sei ja nur der kleine Teil am Ende des Schallstücks, der gehämmert wird.¹³ Außerdem ist Markus Raquet der Meinung, dass schon die Nürnberger Meister Schallstücke auch gesponnen haben.¹⁴ Welchen Einfluss haben diese verschiedenen Herstellungsmethoden eigentlich auf den Klang?

EGGER Zum gehämmerten Material: Darunter kann man zwei Sachen verstehen. Die erste Variante: Wir nehmen ein Blech, dicker als wir es brauchen, und hämmern das herunter auf die Materialstärke, die wir brauchen. Die zweite Variante: Wir gehen bereits von der erforderlichen Blechstärke aus. Das weitere Vorgehen ist in beiden Fällen dasselbe und entspricht dem, was Barclay beschrieben hat. Durch das Hämmern wird der

¹³ Robert Barclay: *The Art of the Trumpet-Maker: The Materials, Tools, and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg*, Oxford 1992.

¹⁴ Markus Raquet und Klaus Martius: *Some New Insights into Nuremberg Brass Instrument Making Technologies*. Lecture presented at the Thirty-fifth Annual Meeting of the American Musical Instrument Society in collaboration with the Galpin Society and CIMCIM, May 19–23, 2006, in Vermillion, SD.

Klang eher obertönig und farbreich, das Spinnen beziehungsweise Drücken und Ziehen ergibt einen eher grundtönigen Klang.

KLAUS Und ist es korrekt – wie Barclay es auch darstellt – dass man zwischendurch treibt, das heißt, man glüht, man geht zum Amboss und hämmert, und dann versucht man, das Material in die richtige Form zu treiben? Versteht Ihr unter ›Hämmern‹ diesen Vorgang, weil Hämmern auch ein Teil dieses Prozesses ist?

EGGER In unserem Betrieb hat der Begriff ›gehämmert‹ meist die Bedeutung, dass wir von einem gehämmerten Blech ausgehen. Wir schneiden einen Zuschnitt aus, größer als wir ihn brauchen, dann wird der gehämmert, bevor er in Schallstückform gebracht wird. Das Nürnberger Messing, soweit ist klar, wurde im Hammerwerk gehämmert und nicht gewalzt. Der Flarebereich wird dann in einer Treibarbeit ausgeformt, egal ob es sich um ein Schallstück aus nur gewalztem oder zusätzlich gehämmertem Blech handelt. Daneben gibt es noch die moderne Variante: Ich habe denselben Schallstückzuschnitt, der beim Falten asymmetrisch wird, und ich muss irgendwie diesen ›Schnauz‹ wegbringen. Das geschieht normalerweise mit ein paar Hammerschlägen. Wenn ich den Rohling zentriert habe, dann bringe ich ihn auf die Drückbank und kann den Flare herausziehen.

KLAUS Das ist dann das Spinnen?

EGGER Ja, das nennt man Spinnen beziehungsweise Drücken. Das ist allerdings nicht das, was Raquet gemeint hat. Worauf er sich bezieht, ist, dass man die Maßgenauigkeit erzielt, indem man das Schallstück, wenn es fertig in die Form getrieben ist, auf einen Dorn aufdrückt. Da handelt es sich nur um sehr geringfügige Mensurveränderungen, deshalb hat diese Prozedur auch einen anderen Einfluss auf die akustische Charakteristik des fertigen Instrumentes. Diese Methode wenden auch wir an, um die Qualität der richtigen Mensur zu gewährleisten.

KLAUS Das Hämmern bezieht sich also auf die Blechtafel, bevor sie geformt wird. Im nachfolgenden Prozess wird sie hauptsächlich getrieben. Das Hämmern wird nicht nur im untersten Bereich des Schallstücks angewendet, um es rund zu machen?

EGGER Im unteren, engen Bereich gehen wir davon aus, dass der Zuschnitt passt, das heißt, dass dieser Teil sonst tatsächlich kaum gehämmert würde, wenn wir nicht das Blech vorbehandeln würden. Wir haben für das Schallstück keinen ›korrekten‹ Zuschnitt, das ist irgendwo eine Annäherung. Im unteren Bereich passt es, und je steiler der Konus wird, umso größer wird der Kompromiss. Dabei kommt auch wieder der Stahlhammer zum Einsatz, also das Formen des Flares mit dem Stahlhammer. Ich bin überzeugt, es macht auch einen Unterschied, ob man den Rest mit einem Plastikhammer oder mit einem Holzhammer macht. Renold Schilke hat ja die Schallstücke auf dem Amboss mit einem Plastikhammer ausgetrieben. An vielen Schallstücken von historischen Instrumenten sieht man Spuren, wo mit Stahlhammer gearbeitet wurde. Ich kann mir vorstellen, wenn man moderne Schallstücke mit dem Stahlhammer aushämmert, werden die

Instrumente zu instabil. Da unterscheidet sich Schilke vom historischen Instrumentenbau.

KLAUS Es ist im Prinzip wieder ein Treibvorgang.

EGGER Ich würde es sogar als Ziehvorgang oder Abstreckung bezeichnen. Wenn Du hingegen mit dem Stahlhammer draufhaust, fließt das Material unter dem Hammer weg. Das ist, würde ich sagen, ein hörbarer Unterschied.

KLAUS Es geht darum, wie Metallmoleküle ausgerichtet sind. Als Nächstes eine Frage an Euch beide: Robert Barclay hat die These aufgestellt, dass bei gelöteten Rohren Unregelmäßigkeiten entstehen, die bei gezogenen oder nahtlosen Rohren nicht vorhanden sind, und dass diese Unregelmäßigkeiten den Ziehbereich vergrößern, das heißt, die Möglichkeit, einen Ton mit der Lippenspannung in seiner Intonation zu korrigieren.¹⁵ Entspricht das Eurer Erfahrung als Musiker und Instrumentenmacher?

TARR Persönlich dachte ich, das sei mehr eine Frage der Mensur und abhängig von der Position des U-Bogens, denn die Mensur bleibt nicht identisch.

EGGER Es gibt verschiedene Parameter, die dazu beitragen, dass ein Instrument einen kleineren oder größeren Ziehbereich zur Verfügung stellen kann.

KLAUS Ist ein gelötetes Rohr denn wirklich innen unregelmäßig? So wie wir das bei Barclay gemacht haben, wird es schlussendlich auch gezogen, was die Mensur normalisieren müsste.

EGGER Es ist halt auch so, dass das Lot aus einem anderen Material besteht. Das Lot ist meistens silberhaltig, und Silber macht das Material sehr hart. Wenn Du gelötet hast, und das Material wird stark beansprucht, dann geht die Lotnaht selbst selten auf (wenn Du gut gelötet hast), sondern es reißt neben der Lotnaht. Das Lot ist härter als der Mantel.

KLAUS Es handelt sich also nicht um eine Unregelmäßigkeit der Bohrung, sondern um eine Unregelmäßigkeit des Materials.

EGGER Genauer: [Unregelmäßigkeiten] der Schwingungseigenschaften des Materials. Dazu kommt auch noch, dass gehämmertes Blech eine leicht unregelmäßige Oberflächenstruktur hat, selbst wenn der Bohrungsdurchmesser an sich in einem guten Toleranzbereich liegt.

Lochpositionen

KLAUS Rainer, wie positionierst Du die ›unhistorischen‹ Löcher? Berechnest Du sie, oder ist es ein Erfahrungswert? Du verwendest sowohl das Dreiloch- als auch das Vierloch-System.

15 Robert Barclay: A New Species of Instrument: The Vented Trumpet in Context, in: *Historic Brass Society Journal* 10 (1998), S. 1–13, bes. S. 11.

EGGER Teilweise berechne ich Löcher. Grundsätzlich unterscheidet man zunächst die Überblaslöcher, das sind die kleinen, von den Tonlöchern. Bei den Überblaslöchern hat man einen Bereich wo sie funktionieren. Ich muss bei dieser Frage immer sagen, ein Loch ist nicht so absolut, wie wenn ich über ein Ventil eine Länge dazuschalte. Wenn es aber nicht mehr im Funktionsbereich liegt, kann es heikel werden.

KLAUS Da hatte ich Probleme, als ich diese Instrumente katalogisiert habe. Ein Ventil kann man ausmessen, dann weiß man genau, so lang ist es und so lang hat es zu sein. Problematisch ist aber das Ausmessen und Verstehen der Lochpositionen.

EGGER Man darf nicht vergessen, dass es – nach meiner Erfahrung – mit dem Ansatz oder der Spielweise des Musikers zu tun hat. Wenn mehr Lippe ins Mundstück kommt, dann beginnt das Instrument beziehungsweise das Mundstück anders zu funktionieren, dann steigt das hohe Register an. Bei einem anderen Musiker kommt weniger Lippe ins Mundstück, dann klingt alles zu tief.

KLAUS Ich kenne Deine [Rainers] Lochinstrumente nicht so genau; ich weiß aber, dass bei Instrumenten mit Überblaslöchern von Frank Tones oder David Edwards die Lochposition bis zu einem gewissen Grad reguliert werden kann.

EGGER Ja, das ist anfangs bei den Vierloch-Trompeten so gemacht worden. Heute macht man das nicht mehr mit den Löchern, sondern man baut die Instrumente so, dass die Spindeln verschoben werden können. Wo wir über die Positionen der Löcher sprechen, kommt mir eine Episode in den Sinn, die mich beeindruckt hat. Für einen französischen Trompeter, er hat mit Guy Ferber zusammengespield, haben wir ein Dreiloch-Instrument mit einem E-Bogen nach Lyon geliefert. Er hat mich angerufen und gesagt, er spiele in vierzehn Tagen das Zweite Brandenburgische Konzert und er habe ein Problem im hohen Register. Ich antwortete, er solle so schnell wie möglich kommen, wir würden eine Lösung suchen; ich stellte mir vor mit einem anderen Mundstück. Als er da war, stellte ich fest, dass er grundsätzlich gar keine Probleme im hohen Register hatte. Ich habe ihm dann auf die Finger geschaut und musste ihm sagen, dass ich die Griffe nicht kenne. Er antwortete, er habe eine Griffabelle, aber er komme von der Blockflöte und er wisse nicht genau, was er da spiele. Er habe ein absolutes Gehör und könne eigentlich nur nach Gehör spielen. Später habe ich nachgefragt, wie das Brandenburgische Konzert gegangen sei. Er antwortete: »Das ging super. Weißt Du, ich habe alles zugemacht und habe so gespielt.«

TARR Das war wahrscheinlich dieser französische Trompeter, der für das Brandenburgische Konzert so begabt ist und beim Geburtstag von Andy Hammersley dabei war. Er hat mir bei dieser Gelegenheit gesagt, das Griffsystem habe er nie richtig begriffen.

KLAUS Ich möchte mich gleich anschließen, ich habe das Griffsystem auch nicht richtig verstanden! Rechnest Du vom Schallstück- oder vom Mundstückende aus?

TARR Das Drei-Loch-System kann ich gut erklären. Hier ist ungefähr die Mitte des Instrumentes, und hier [er zeichnet] platziert man das eine kleine Loch, das der Spieler mit dem kleinen Finger zudeckt. Wenn Du es öffnest, schaltest Du die ungeraden Partialtöne aus. Also hast Du in der Höhe gute Treffsicherheit fürs hohe c^{'''} und d^{'''}, aber auch abwärts davon mit der (zu tiefen) Septime b^{''}, dann g^{''} und e^{''} bis zum c^{''}.

KLAUS Sind das die kleinen Überblaslöcher?

TARR Ja. Das andere kleine Loch, das Du mit dem Zeigefinger zudeckst, schaltet die geraden Partialtöne aus.

EGGER Ja, aber nur in einem bestimmten Bereich. Unten funktioniert es nicht. Wir machen es so, dass es oben funktioniert.

TARR Ja, Du platzierst es so, dass das hohe h^{''} fantastisch sitzt. Das fis^{''} – das als Naturton ja zu tief ist – wird dadurch höher gemacht; es ist eigentlich an der falschen Stelle, aber für ein gut stimmendes fis^{''} ist es großartig. Das sogenannte Transponierloch, das größere Loch für den Daumen, ist ungefähr hier [er zeichnet].

KLAUS Das Daumenloch transponiert dann eine Quarte und verkürzt die Rohrlänge um dieses Stück.

TARR Richtig.

KLAUS Wie berechnet man das?

TARR Ein wenig trial and error, würde ich sagen, da gibt es etwas Mundstückkorrektur.

EGGER Ehrlich gesagt, wir haben das nie berechnet, sondern einfach mit den Musikern getestet. Du magst Dich noch erinnern, zu der Zeit, als Du [Tarr] noch an der Schola warst, kamen viele Musiker und meinten, das Loch sei verkehrt. Wir haben die Löcher ständig herumschieben müssen. Dann bist Du auf eine Idee gekommen und hast gesagt: ›Mache ein paar Variationen, ich gebe sie meinen Studenten, ich teste das auch, und wenn wieder einer kommt, kannst Du sagen, das ist in der Schola ausprobiert worden, so sind die Positionen; wenn Sie das anders wollen, dann ist das auch kein Problem, aber so wird's normalerweise gebaut.‹ Seitdem hatten wir Ruhe mit den Löchern. Wir haben ja zudem zwei Positionen. Es ist so gedacht, dass man mit der unteren Position spielt, wenn man den Stimmzug weit auszieht. Es gibt auch Trompeter, die die Löcher anders verwenden als gedacht. Alles ist sehr ansatzabhängig.

TARR Das mit den zwei Positionen war meine Idee. Ich habe immer wieder USA-Tourneen gemacht, und die Orgeln, mit denen ich dort spielte, sind tiefer gestimmt als die in Europa. Ich habe immer Probleme mit den Löchern gehabt. Ich zog aus, dann war f^{''} zu tief, und auch die kleinen Überblaslöcher waren nicht mehr zuverlässig. [Erklärt die Zeichnung.] Also haben wir Löcher in zwei Positionen angebracht, für eine jeweils höhere oder tiefere Gesamtstimmung. Das ist das ganze Geheimnis. Friedemann Immer hat mich dann auf den sogenannten ›magischen Griff‹ gebracht, wobei man das a^{''} mit zwei offenen Löchern spielt (Daumenloch plus Zeigefingerloch). Damit kann man auch h^{''}

bekommen – und sogar gis"! So wie Rainer und sein Vater die Löcher auf den Instrumenten platziert haben, konnte man das machen.

KLAUS Die Funktion von dem einen [kleinen] Loch ist also dieselbe wie die vom anderen [kleinen] Loch, nur für andere Töne.

EGGER Ja, da schaltest Du abwechselnd jeweils die geraden oder ungeraden Naturtöne aus.

KLAUS Das englische System ist komplett anders? Was ist nun das vierte Loch, das Michael Laird eingeführt hat?

EGGER [zeichnet] Das Loch ist identisch mit dem Kleinfinger-Loch des Dreiloch-Systems; im Vierloch-System würde ich es C-Loch nennen (hat aber nicht die Funktion eines Tonlochs). Hier haben wir das oberste Loch, das große, das ist dann b' und Du kannst d' und f' spielen. Das ist der große Vorteil gegenüber dem Dreiloch-System: Du hast ein sauberes d', und Du hast hier noch ein f'. Das sind beides große Löcher. Das ist ein h'-Loch, da kannst Du fis' spielen. Das bezeichne ich als »H plus«, hier spielst Du das a' als Septime davon. Hier hast Du mehr Möglichkeiten. Das b' als Naturseptime ist korrigiert, Du hast ein d' – das im anderen System nicht existiert – und Du hast ein f'. Und das Instrument ist in der originalen langen Form gebaut, ohne die zusätzliche Windung des Dreiloch-Systems.

TARR h' und a' sind verschieden zu greifen bei diesem System.

EGGER Das F-Loch ist wesentlich schwieriger zu spielen und instabil. Da braucht der Musiker sehr viel Übung.

TARR Viele machen da Halbloch.

EGGER d' spielen sie mit Halbloch, und für f' machen sie es ganz auf.

KLAUS Die Löcher sind also im Laufe der Zeit empirisch positioniert worden? Nur das [große Loch] ist mehr oder weniger akustisch berechnet.

EGGER Es hat schon Berechnungen gegeben, die man in Tests mit Musikern entweder bestätigt oder halt noch ein wenig verschoben hat.

KLAUS Wie bezeichnest Du die Löcher dann? Gibst Du ihnen Funktionsnamen oder zählst Du sie durch?

EGGER Ich zähle nicht, für mich ist das ein B-Loch, ein H-Loch, ein H-plus-Loch, und das ist das C-Loch.

KLAUS Und wie machst Du es?

TARR Also, es interessiert mich nicht, von welchem Ende ich rechne. Das ist das Daumenloch, das ist ein C-Loch.

KLAUS Das Ganze ist also zusammenfassend höchst empirisch und terminologisch nicht standardisiert.

TARR So wie es immer war.

KLAUS Wie ändern die Löcher den Klangcharakter des Naturinstruments?

EGGER Bei Klappentrompeten ändert sich die Klangstruktur beim Öffnen einer Klappe relativ stark [siehe den Beitrag in diesem Band]. Der Klangcharakter wird eher nasal. Nach meiner subjektiven Wahrnehmung ist bei der Dreiloch- und Vierloch-Trompete zwar auch ein Unterschied feststellbar, aber kein gravierender. Meines Erachtens ist der Einfluss der Bearbeitungsmethoden auf den Klang grösser als der der geöffneten oder geschlossenen Löcher. Außerdem haben wir bei den Barocktrompeten, wo wir Spielhilfen mit Löchern anbringen, sehr oft andere Mensuren als bei den lochlosen Naturtrompeten. Wenn Diskussionen losgehen, dass die Barocktrompeten [mit Löchern] nicht so schön klingen wie die Naturtrompeten, dann ist es für mich so, wie wenn man Birnen mit Äpfeln vergleicht. Unsere Tendenz ist es, immer mehr historisch zu bauen, und wir versuchen, die originale Mensur wieder zu übernehmen. Die Zeit könnte jetzt reif sein, dass man mit einem Vierloch-Prinzip mit einem schöneren Klang spielen kann. Das hat sich leider bei den Musikern noch nicht ganz so durchgesetzt.

KLAUS Warum sind diese Löcher so anhaltend in Gebrauch, obwohl man weiß, dass sie unhistorisch sind?

TARR Ich gehöre wirklich zur ersten Generation, die sie überhaupt angenommen hat, und das war unsere Brücke, über die wir gehen konnten, um am anderen Ufer anzukommen. Ohne die Löcher hätten wir auch heute noch keine Barocktrompete, ganz bestimmt nicht. Das war eine geniale Erfindung. Ich sehe sie aber wirklich nur als Brücke und habe auch in meinem Unterricht die Studenten immer zunächst lochlos trainiert. Deswegen haben wir auch Plattenaufnahmen auf historischen Instrumenten (aus Portugal und Russland) gemacht. Es war immer mein Ziel, in ein Museum zu gehen, ein Instrument von der Wand zu holen und darauf zu spielen. Jean-François Madeuf ist mein verlängerter Arm, er macht genau das, was ich immer gehofft habe. Er ist eben besonders begabt. Wenn Du ihn vor zehn Jahren gehört hättest, dann hättest Du Dich gefragt, ob sich das lohnt. Wie jeder große Virtuose ist er sehr beharrlich gewesen. Er hat es nie aufgegeben. Er hat vom allerersten Anfang an gesagt, er wolle es so machen – so hat er es dann geschafft. Er ist unser großes Vorbild jetzt.

KLAUS Ich hatte eine interessante Erfahrung beim Early Brass Festival 2007 am Converse College in Spartanburg, South Carolina, als wir ein Konzert vorbereiteten. Eine meiner Bestrebungen war es, keine unhistorischen Tasteninstrumente zu verwenden, also keine modernen Klaviere. Damit bin ich sehr baden gegangen! Dort stand ein Cembalo zur Verfügung, aber keiner, der es anders als gleichschwebend stimmen konnte. Dann hat Barry Bauguess gesagt, er könne mit diesem gleichschwebend gestimmten Cembalo nur mit der Lochtrompete spielen, weil es sonst nicht mit der Temperierung funktioniert. Würdet Ihr dem auch zustimmen?

TARR Ich möchte etwas einwenden. Es wird immer wieder behauptet, dass die Löcher da sind, damit man temperiert spielen könne. Da möchte ich ganz entschieden meine

Hand erheben und sagen, das stimmt überhaupt nicht, wir wollen gar nicht temperiert spielen, sondern wollen wirklich rein stimmen. Wenn ich mit meinen Leuten arbeite, stimmen sie rein, abgesehen vom Loch aufmachen oder nicht. Das ist eine Verkennung des Zwecks dieser Dinge.

KLAUS Wäre die englische Zugtrompete die bessere Lösung gewesen als die Löcher?

TARR Du hast mit Crispian Steele-Perkins gesprochen?

KLAUS Nein, ich habe auch eigene Ideen!

TARR Wenn man das kleine Loch aufmacht, trifft man das hohe c^{'''} besser als mit einer Zugtrompete.

EGGER Wenn ich von der musikalischen Qualität ausgehe, habe ich bei einer Zugtrompete Bedenken in Bezug auf das Handling.

KLAUS Aber die Harpers [Thomas Harper Senior und Junior] müssen es ja mit Werken von Georg Friedrich Händel geschafft haben.

TARR Ich weiß natürlich letztendlich nicht, wie sie gespielt haben. Hatten sie den Zug immer drin und haben ihn nur zur Korrektur etwas herausgezogen? Ich habe mit Frans Berglund gearbeitet, für sein Diplomkonzert, er hält den Zug immer ein bisschen draussen. Dann kann er für a["] ein bisschen reinkommen, für fis["] ein bisschen reinkommen, und dann für f["] heraus, statt eben ganz drin zu sein und immer für a["] so weit rauszugehen. So ist man ein bisschen flexibler. Das habe ich von den Posaunisten übernommen, die immer ein paar ›Querfinger‹ offen hatten.

KLAUS Ihr würdet also dem nicht ohne Weiteres zustimmen.

TARR Richtig.

KLAUS Ich denke, dass wir schon über die Zukunft der lochlosen Trompete gesprochen haben und dass wir hoffen, dass es einmal so weit sein wird.

EGGER In der Zukunft wird es immer mehr eine Spezialisierung geben. Die Leute, die das wirklich historisch korrekt machen auf der einen Seite, und auf der anderen Seite die Orchestertrompeter, die eher auf diese Spielhilfen angewiesen sind. Das ist eine Entwicklung, die ganzheitlich gehen muss, und ich muss sagen, wenn die Orchestertrompeter nicht auch Barocktrompete spielen würden, wäre das Ganze auch nicht so weit. Zum Lochlosen möchte ich sagen, ich höre immer wieder Konzerte, die nicht so gut sind, und so wird das Instrument zur Medusa für einen Musiker. Es ist nicht nur einmal passiert, dass Trompeter ausgepiffen worden sind. Das ist auch ein Problem, dem wir ins Auge schauen müssen. Jean-François Madeuf mag seine Stimme sicher gut spielen, er ist aber heute immer noch einer der wenigen, die das einfach so können. Wenn die anderen es nicht so auf die Reihe bekommen, dann entspricht das nicht der heutigen Qualitätserwartung vom Publikum. Das ist ein Problem, das ich immer wieder sehe.

KLAUS Das heißt, es ist in gewisser Weise eine akademische Frage, weil die Wirklichkeit anders ist.

TARR Ich sage es den Studierenden auch. Ich unterrichte immer wieder an der Schola und ich sehe, was sie können. Ich habe mit dem Engländer Mike Diprose am »Brandenburgischen« gearbeitet, zwei separate Stunden, und er musste die Phrasen wiederholen und wiederholen. Es waren immer wieder Fehler, und da sagte ich, er habe das nicht lang genug wiederholt, er müsse noch vielleicht fünf Jahre so arbeiten, bis es wirklich verankert ist.

EGGER Da kommt mir eine Zeitungskritik in den Sinn (über welche Gruppe, das möchte ich hier nicht äußern). Die Trompeter haben lochlos gespielt; es ging nicht gut; am nächsten Tag in der Zeitung hieß es, 50 % Trefferquote. Wenn ich so etwas als Musiker lesen muss, wenn ich mir selber sagen muss, vielleicht habe ich nicht so toll gespielt, dann muss ich mir das überlegen. Ich denke, das ist eigentlich eine tragische Sache. Wenn Du dann die Leute im Publikum siehst! Die einen lachen, die anderen sitzen versteinert da. Ich habe Henry Moderlak gehört, wie er eine Sopranistin auf einem lochlosen Instrument begleitet hat, es war wirklich wunderschön, wie sich der Klang der Trompete gemischt hat mit dem Gesang der Sopranistin. Dann ist es doch egal, ob ein *a* mal zu tief ist. Wenn das aber schief läuft, dann wird das happig, und das kann sich heute kein Musiker leisten.

KLAUS Ganz herzlichen Dank!

Inhalt

Vorwort 7

Reine Dahlqvist Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830 11

Martin Skamletz »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.
Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat 40

Krisztián Kovács Zwei Wiener Weiterentwicklungen der Klappentrompete 59

Jaroslav Rouček Johann Leopold Kunerth (1784–1865) 71

Adrian von Steiger Von der *trompette avec clefs*, der Klappentrompete und dem *flageolet*. Neue Recherchen zu den Schulen für Klappentrompete und deren Autoren 92

Roland Callmar Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830 111

Francesco Carreras/Cinzia Meroni Brass Instrument Makers in Milan 1800–1850 152

Claudio Bacciagaluppi Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder Scala vor 1850 173

Renato Meucci Der Cimbasso – nicht länger ein Rätsel der Besetzung im italienischen Orchester 188

Daniel Allenbach Frühe Ventilhornschulen in Frankreich 199

Martin Kirnbauer »... rude, mais il fait merveilles dans certains cas«. Ophikleiden im Basler Museum für Musik 214

Sabine K. Klaus Die englische Klappentrompete – eine Neueinschätzung 230

Edward H. Tarr »Der göttliche Hugo«, oder Hugo Türpe, ein zu Unrecht vergessener Kornettsolist des 19. Jahrhunderts 245

Rainer Egger Charakteristik der modernen Orchestertrompete im Vergleich zur Klappentrompete 271

Markus Würsch Die Klappentrompete – Von Weidingers »Geheimtrompete« bis zum modernen Nachbau. Geschichtliche, didaktische und instrumententechnische Reflexionen 281

Sabine K. Klaus im Gespräch mit Edward H. Tarr und Rainer Egger 290

Namen-, Werk- und Ortsregister 307

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 317

ROMANTIC BRASS. EIN BLICK ZURÜCK
INS 19. JAHRHUNDERT • Symposium 1
Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi
und Martin Skamletz unter redaktioneller
Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 4



Dieses Buch ist im Mai 2015 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2015. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-84-0